

Czy Majakowski był nam obcy? Eksperymenty rosyjskich twórców początku XX wieku a ruch awangardowy w Polsce

W almanachu *Nuż w bżuhu. 2 Jednodńuwka futurystuw* Tytus Czyżewski, Bruno Jasieński, Stanisław Młodożeniec, Anatol Stern i Aleksander Wat jednogłośnie stwierdzili: „Ściskamy dłoń Francji i Szwajcarii. Marinetti jest nam obcy”. Ta deklaracja, opublikowana na łamach jednego z założycielskich manifestów czołowych polskich futurystów, nie jest oczywista: dlaczego ich ukłony skierowane są w stronę Francji i Szwajcarii, ze świadomym pominięciem Włoch? Jakie znaczenie dla kształtującej się w Polsce nowej sztuki odegrała Rosja – bodaj drugie po Włoszech najistotniejsze na mapie awangardy europejskiej ogniwo nowej sztuki? Niech to stwierdzenie ogłoszone w listopadzie 1921 roku, niejako sugerujące proveniencję polskiego ruchu awangardowego, stanie się pretekstem do ponownego prześledzenia jego genezy, ze szczególnym uwzględnieniem futuryzmu rosyjskiego. Zdaje się on mieć największy wpływ na eksperymenty przeprowadzane przez poetów polskich w pierwszych dekadach XX wieku.

Proponowana przez Grzegorza Gazdę teza, że sztuka dwudziestowieczna wyłoniła się z trwającej niemal przez całe XIX stulecie opozycji dwóch największych tendencji – aktywistycznej, społecznej i utylitarnej z jednej strony oraz tendencji odzwierciedlającej się w hasle „sztuka dla sztuki” z drugiej¹ – wydaje się prawdziwa zarówno w odniesieniu do dwudziestowiecznej sztuki rosyjskiej, jak i polskiej. Przemiany, które dziś dają się objąć jedną nazwą „awangarda”, bez wątpienia wynurzyły się ze wzbierającego na

¹ G. Gazda, *Kształtowanie się pojęcia awangardy w krytyce i w badaniach nad literaturą XX wieku*, [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Kłak, Katowice 1983, s. 7.

sile przeciwstawienia tego, co stare, i tego, co nowe; tego, co bezinteresowne, i tego, co wybitnie użyteczne. W Rosji nurtem, który na literackiej scenie bezpośrednio poprzedził awangardę i w opozycji do którego najczęściej sytuowali się dwudziestowieczni poeci awangardowi, był symbolizm. Awangardiści nie byli pierwsi. Z symbolizmem polemizował już akmeizm – nurt modernistyczny występujący równolegle z futuryzmem, który ze względu na estetykę zdaje się jednak sytuować znacznie bliżej dziewiętnastowiecznej „sztuki czystej” niż poezji dwudziestowiecznej zaangażowanej w transformację społeczeństwa. Akmeistów przejmowało przede wszystkim słowo: symbolistom zarzucali zbyt nagłe i drastyczne przejście *a realibus ad realiora* – od materialnych wyrazów do nieuchwytnych idei (zarzut ten najlepiej wyraził Osip Mandelsztam w artykule *Świt akmeizmu* z 1913 roku, dziś uznawanym za manifest nowej szkoły poetyckiej). Akmeiści stanowili tym samym ogniwo łączące XIX wiek z wiekiem XX. Stali się rzecznikami realnego, współczesnego świata, szanując jednak – podobnie jak polscy skamandryci – dokonania wieków minionych.

Futuryzm rosyjski nie dopuszczał tego rodzaju poszanowania tradycji. Z zasady był kierunkiem radykalnym, wyrzucającym za burtę sztuki atrybuty przeszłości wraz z wielkimi twórcami. W almanachu *Policzek wymierzony smakowi powszechnemu* czytamy:

Przeszłość jest ciasna. Akademia i Puszkini są mniej zrozumiali niż hieroglify. Zepchnąć Puszkina, Dostojewskiego, Tolstoja et cetera, et cetera z Okrętu współczesności².

Mniej więcej w tym samym czasie przeszłość przekreślił Filippo Tommaso Marinetti:

8. Znajdujemy się na wysuniętym cyplu stuleci! Po cóż mielibyśmy oglądać się za siebie, jeśli chcemy sforsować tajemniczą bramę Niemożliwego?³

Możliwe, że futuryści rosyjscy inspirowali się wezwaniem opublikowanym w 1909 roku w paryskim dzienniku „Le Figaro” (Marinetti przesyłał do Rosji również inne swoje pisma), niewykluczone też, że oni sami w tym samym momencie odczuli dziejową konieczność zburzenia starych

² Cyt. za: J. Śpiewak, *Wstęp*, [w:] W. Chlebnikow, *Poezje*, tłum. A. Kamińska, S. Pollak, J. Śpiewak, Warszawa 1963, s. 23.

³ *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 147.

pomników. Nie ulega wątpliwości, że jedenaście bojowych punktów Marinettiego dotarło do Rosji. Z pewnością można też stwierdzić, że niezależnie od wszelkich potencjalnych wpływów w Rosji futuryzm przybrał oblicze szczególne.

Bodaj pierwszą grupą, która eksperymentowała z „nową sztuką”, byli malarze od dłuższego czasu z zainteresowaniem przyglądający się twórczości Pabla Picassa, Paula Cézanne’a czy Georges’a Braque’a. To oni zaczęli zrzeszać się w objęte programem grupy artystyczne, takie jak Wallet Karowy, Ośli Ogon, Centryfuga czy Hilea. Ostatnia z wymienionych odegrała w historii rosyjskiego futuryzmu rolę kluczową. W skład grupy weszli zarówno artyści, jak i poeci. Większość z nich to twarze rosyjskiego futuryzmu: Aleksy Kruczonych, bracia Władimir i Dawid Burlukowie, Włodzimierz Majakowski, Wasyl Kamieński, Wielimir Chlebnikow. Z ich inicjatywy i spod ich pióra wyszły pierwsze almanachy futurystyczne: *Sadź sędziów* (1910–1913), *Policzek wymierzony smakowi powszechnemu* (1912) i *Zdechły księżyc* (1913). Teksty te wynoszą futuryzm rosyjski do rangi zjawiska wyjątkowego i samoistnego.

W tym miejscu należy podkreślić, że wielu spośród kubofuturystów dopatrywało się w rosyjskim futuryzmie swoistych autonomii i prekursorstwa, podważając tym samym powszechne przekonanie o niezwykłej roli Marinettiego w kształtowaniu futuryzmu światowego. Dyskusja, tocząca się również wewnątrz ruchu, przybrała na sile szczególnie w momencie przyjazdu Marinettiego do Petersburga równo sto lat temu – w styczniu 1914 roku. Wizycie tej towarzyszył skandal, wtedy też Benedikt Liwyszcz wypowiedział znamienne słowa:

Dla Marinettiego podróż do Rosji była jak wizytacja szefa organizacji w jednym z jej oddziałów. Zdecydowanie należało się temu sprzeciwić: nie tylko nie uznawaliśmy się za odnogę zachodniego futuryzmu, ale też niebezpiecznie uważaliśmy, że pod wieloma względami wyprzedziliśmy naszych włoskich kolegów⁴.

Ziarno futuryzmu trafiło również do Polski, jednak jawnie zaczęło wnikać w tkankę nadwiślańskiego życia kulturalnego niemal dekadę później niż w Rosji i Europie Zachodniej. Ten futurystyczny rozkwit – i światomie korzystam tutaj z terminu niemal biologicznego, a wybór ten wy-

⁴ Por. В. Хлебников, Б. Лившиц, *На проезд Маринетти в Россию*, http://az.lib.ru/h/hlebnikow_w/text_0030.shtml (dostęp: 2.01.2014) [przekład własny].

jaśni się przy lekturze manifestu Jasieńskiego – zbiega się z ustrojowymi i społecznymi wyborami, przed którymi stanęła młoda polska państwowość po 1918 roku. Polsce daleko było do politycznego monolitu, podobnie żywiołowe i nieuporządkowane było życie kulturalne. Wtedy też – jak pisze Edward Balcerzan – „mapa ruchów artystycznych kraju przypomina obraz »Polski dzielnicowej«. W licznych ośrodkach kulturalnych tworzą się ugrupowania twórcze, szkoły literackie, rozmaite frakcje filozofów, krytyków, malarzy, poetów”⁵. Szczególną, kulturotwórczą rolę w tej kipiącej, nieuporządkowanej, nieprzedzielonej jeszcze żelaznymi granicami rzeczywistości końca lat dziesiątych i początku lat dwudziestych odegrały postaci „posłańców”, którzy nieśli wieść o nowoczesności i o nowoczesnej sztuce z jednego państwa do drugiego.

Z pewnością za takiego posłańca miał Wat Jasieńskiego – i nawet jeśli zauważa z przekąsem, że wszelka polska nowość brała się z małpowania, to w poniższym fragmencie Watowych wspomnień nie da się nie dostrzec, jak istotna była możliwość naocznego obserwowania „tego wszystkiego” w Rosji:

A my wszyscy, kilku młodych ludzi, to była rezonerka, niewątpliwie pod wpływem futuryzmu i rewolucji bolszewickiej. Jasieński przyjechał z Rosji w 1919 czy 1920 roku, widział to wszystko. Rewolucję przeżył w Rosji i zaczął od małpowania właśnie futurystów i tego wszystkiego, tak samo jak Skamander właściwie zaczął się od małpowania. Mówię o rosyjskich kabaretach futurystycznych. Założycielem Pikadora, kawiarni, która poprzedziła organizowanie grupy Skamandra, był właściwie Tadzio Raabe. Założył, bo przyjechał z Rosji⁶.

W życiu Jasieńskiego Rosja – i Majakowski – odegrała szczególną rolę. Ojciec poety, Jakub Zysman, został wcielony do armii rosyjskiej, matka wraz z dziećmi wyjechała do Moskwy. Tam Wiktor Zysman ukończył polskie gimnazjum Centralnego Komitetu Obywatelskiego i w 1918 roku zdał egzamin dojrzałości. Wrócił do Polski, przeniósł się do Krakowa, gdzie został studentem Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Do Moskwy jeszcze powróci – w nieco innych, bardziej drastycznych okolicznościach. Moskwę bis zostawmy jednak na później. Przyjrzyjmy się, jaki bagaż doświadczeń Jasieński przywiózł z sobą do Polski u progu nowej epoki.

⁵ E. Balcerzan, *Wstęp*, [w:] B. Jasieński, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław 1972, s. XXVIII.

⁶ A. Wat, *Mój wiek*, oprac. nauk. R. Habielski, Kraków 2011, t. 1, s. 26–27.

Po powrocie poeta założył w Krakowie klub futurystów Pod Katarynką. Poznał Młodożeńca; obydwaj, podobnie jak futuryści rosyjscy, podpatrywali działalność malarzy formistów. Z czasem „Katarynka” zrzeszała coraz większą liczbę poetów, ich pierwszy publiczny występ datuje się na rok 1920. Występowi towarzyszyła atmosfera skandalu – umiarkowanego, ale jednak skandalu. Z czasem publiczne poezopokazy przyjęły znacznie bardziej prowokacyjny charakter: wystarczy wspomnieć chociażby Zakopane w 1921 roku czy późniejsze imprezy w Warszawie. Podczas występu krakowskich futurystów w warszawskiej Filharmonii Narodowej w 1921 roku architekt Szymon Syrkus wygłosił podobno piętnastominutowy odczyt – na temat futuryzmu rosyjskiego. Wat, wspominając jeszcze inne spotkanie, nazywa rzeczy wprost:

Był wielki, olbrzymi wieczór w Sali Towarzystwa Higienicznego. Tłumy, *But w butonierce*, monokl, Igor Siewierianin... „One jeszcze nie wiedzą, że gdy nastał Jasieński, przestał istnieć...” Kto przestał istnieć? Kasprowicz, Tetmajer, wszyscy⁷.

Prowokacyjne odczyty i happeningi jako metoda popularyzacji postulatów futurystycznych łączy futuryzm polski z rosyjskim. Jasieński, będąc w Moskwie w czasie rewolucji bolszewickiej, wsłuchiwał się w skandujące okrzyki tłumu, brał udział w kontrowersyjnych wystąpieniach, podczytywał dokonania „najgłośniejszych” poetów kroczących w pierwszych szeregach w futurystycznej defiladzie – Siewierianina, Chlebnikowa, Kamińskiego, Majakowskiego. Tę taktykę przeszczepił na polski grunt. Z początku spotkania organizowane w Warszawie, Krakowie, Zakopanem miały wydźwięk skandalu. Były przede wszystkim zjawiskiem artystycznym, szokującym i próbującym zarazić ludzi nowym stylem życia. W Rosji, w przeciwieństwie do Polski, te z pozoru niewinne futurystyczne wieczory przerodziły się w kolejny istotny punkt wielkiego planu transformacji Kraju Rad. Gdy do głosu doszła komunistyczna władza, przestały mieć charakter *stricte* artystyczny: poeci stali się pionkami w rękach władzy. Ze scen fabryk i szkół wygłaszali poezję-agitację. Nawet jeżeli poeci polscy mieli tego rodzaju pokusy, zostali odpowiednio wcześniej zablokowani przez ówczesną, niekomunistyczną władzę polską.

Wskutek konfrontacji krakowskich futurystów ze środowiskiem warszawskim wyłania się warszawski odłam futuryzmu ze Sternem i Watem

⁷ Tamże, s. 27.

na czele. Ich programy wybrzmiały wkrótce w odrębnych manifestach: kolejnym atrybucie łączącym futuryzm polski z futuryzmem światowym – zarówno rosyjskim, jak i włoskim.

Wydany w 1920 roku przez warszawskich futurystów almanach *Gga* – zawierający manifest *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* – zdaje się mieszkanką postulatów Marinettiego z jednej strony i Majakowskiego z całą plejadą futurystów rosyjskich z drugiej. Wpływ marinettizmu widoczny jest chociażby w punktach manifestu:

1. Cywilizacja, kultura z jej sprawiedliwością, na śmietnik. Wybieramy prostotę, ordynarność, wesołość, zdrowie, trywialność, śmiech⁸.

Marinetti pisze:

2. Odwaga, śmiałość, bunt – będą zasadniczymi składnikami naszej poezji⁹.

Prymitywiści do narodów świata i do Polski:

4. Wojny winny toczyć się na pięści, mord jest niehigieniczny, kobiety należy często zmieniać, wartość kobiety polega na jej płodności¹⁰.

Marinetti:

9. Chcemy sławić wojnę – jedyną higienę świata – militaryzm, patriotyzm, gest niszczycielski anarchistów, piękne idee, za które się umiera, oraz pogardę dla kobiet¹¹.

Z jednej strony widoczne są pokrewieństwa z Marinettim, z drugiej jawne zaprzeczenia. Do futurystów rosyjskich autorzy almanachu zbliżają się natomiast zwłaszcza wtedy, gdy piszą o samej taktyce tworzenia poezji. Oto przykłady kilku analogii.

Prymitywiści do narodów świata i do Polski:

Zniszczenie zacieśniających twórczych reguł, zaleta niezgrabności. Dowolność form gramatycznych, ortografii i przestankowania w zależności od twórcy.

⁸ A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz opracował Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, BN I 230, Wrocław–Kraków 1978., s. 3.

⁹ *Akt założycielski...*, dz. cyt., s. 147.

¹⁰ A. Stern, A. Wat, dz. cyt., s. 4.

¹¹ *Akt założycielski...*, dz. cyt., s. 147.

Sadź sędziów II:

Przestaliśmy rozpatrywać budowę i wymowę słowa według zasad gramatycznych, od początku widząc w literach tylko determinanty mowy. Rozluźniliśmy składnię¹².

Tytuł almanachu poszerzony o komentarz „a gga gąsiora olśni nas bardziej niż śpiew łabędzi” może stanowić nawiązanie do teorii języka poza-rozumowego, która w Rosji w tym czasie zyskuje już status filozofii, a także do stwierdzenia: „zaczęliśmy nadawać słowom nowe znaczenia wychodząc od ich kształtu i dźwięku”¹³. Stern i Wat piszą: „znaczenie słowa jest rzeczą podrzędną i nie zależy od przypisywanego mu pojęcia, należy traktować je jako materiał dźwiękowy UŻYTY NIEONOMATOPEICZNIE”¹⁴. *Gga* w tym kontekście byłoby ukłonem w stronę rosyjskich futurystów, a także formalistów, którzy sprawili, że dźwiękowa warstwa słów z przezroczystego nośnika znaczenia przeistoczyła się w gęstą substancję języka, w poezję.

Wat po latach wartościuje almanach, stwierdzając, że był on amalgamatem („dużo jest marinettizmu, ale to jest przeciwstawne Marinettiemu”¹⁵). Inne wrażenie odnosi się, czytając *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* opublikowany w *Jednodniówce futurystów* w 1921 roku. Tekst wydaje się świadomą i mocno wybrzmiewającą odezwą, w której wyraźnie zarysowana jest pozycja odautorskiego „my” („my, futuryści polscy”) i odbiorcy („wzywamy wszystkich obywateli wolnej Rzeczypospolitej Polskiej”), mogącego w każdym momencie przejść na drugą stronę barykady i złączyć się z futurystycznym „my”. Autorzy byli świadomi momentu historycznego („półtora wieku niewoli politycznej wycisnęło na całej naszej fizjonomii, psychice i produkcji twarde, niezatarty ścieg”) i roli, jaką przyszło im w tym czasie odegrać („przystępujemy do budowania nowego domu dla rozszerzonego Narodu Polskiego, który w starym już się pomieścić nie może”). Budowanie nowego – podobnie jak w wypadku futuryzmu włoskiego, rosyjskiego i warszawskiego – oznaczało tu całkowite zburzenie starego („będziemy zwozić taczkami z placów, skwerów i ulic nieświeże mumie mickiewiczów i słowackich. Czas opróżnić postumenty, oczyścić place, przygotować miejsca tym, którzy idą”). Futuryści zwracają się do tłumów, bo to one staną się „nowymi

¹² G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 58.

¹³ Tamże.

¹⁴ A. Stern, A. Wat, dz. cyt., s. 6.

¹⁵ A. Wat, dz. cyt., s. 46.

ludźmi”, dla nich tworzona będzie sztuka i, co więcej, to one będą uprawnione do tego, by być jej twórcami („scena się przekręca”, „każdy może być artystą”, „wzywamy wszystkich poetów, malarzy, rzeźbiarzy, architektów, muzyków, aktorów, aby wyszli na ulicę”).

„Nowi ludzie” to także bohaterowie teoretycznych i poetyckich tekstów futurystów rosyjskich. Mówiło się o nich „budietlanie” – ludzie przyszłości. Mieli nimi być zarówno artyści (manifest *Sadź sędziów II* zwieńcza wyznanie: „jesteśmy nowymi ludźmi nowego życia”), jak i ludzie całkiem prości. Majakowski w 1914 roku głosił:

Nie bójcie się! Ten nowy człowiek nie jest żadnym tajemniczym joginem, za którym podąża się po niebezpiecznych Indiach; ani samotnym odszczepieńcem, skrywającym się na pustyni.

On jest tu, w jarmarcznej Moskwie!

On – dorożkarz, pijący herbatę w gospodzie „Belgia” na placu Kudrińskim; on – kucharka Nastia, biegnąca rano po gazetę, natchniony poeta, piszący wiersze dla siebie samego, bo dziś każdy najmniejszy detal jego pracy, nawet ta część, która przynosi wyłącznie osobistą korzyść, staje się częścią wysiłku całego narodu¹⁶.

Człowiek przyszłości to każda osoba, której praca może przyczynić się do ogólnonarodowego dobra. W futurystycznym akcie wyjścia w stronę tłumu można dostrzec przełomową zmianę statusu poety i sztuki: poeta zrównuje się z ludem, by obronić siebie – i poezję – przed zarzutem bycia wartością zbędną, reliktem świata burżuazyjnego, który z dnia na dzień odszedł w niepamięć. Poezja odzyskuje w ten sposób swoje pierwotne znaczenie: na nowo staje się *poiesis*, wytwórstwem, pracą, stojącą na równi z pracą stolarza, rzeźbiarza, kucharki, szofera.

Demokratyzacji sztuki domagali się również futuryści krakowscy. Za dowód niech posłużą wybrane postulaty, chociażby wspomniane „artyści na ulicę!”, „zrywamy raz na zawsze z fikcjami tzw. »czystej sztuki«, »sztuki dla sztuki«, »sztuki dla absolutu«, czy wreszcie: „Poezja musi być codzienną, głęboko aktualną i powszechną”, zawarty w *Manifestie w sprawie poezji futurystycznej*. Nie dość na tym. Futuryści polscy wykazali szczególne pokrewieństwo z futurystami rosyjskimi, predestynując do roli odbiorców i twórców sztuki zwłaszcza jedną spośród klas społecznych – proletariatu. „Do głosu dochodzi nowa siła – uświadomiony proletariatu” – piszą w tekście *Do narodu polskiego...* Można więc zaryzykować stwierdzenie,

¹⁶ В. Маяковский, *Будетляне*, http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0100.shtml (dostęp: 2.01.2014) [przekład własny].

że futurystyczny polski jest futurystycznym komunizmem. Poeci-budietlanie, zwłaszcza w pierwszej fazie tworzenia się ruchu awangardowego, w rewolucji widzieli szansę oczyszczenia świata z resztek starego porządku. Flirtowali z władzą i angażowali się w tworzenie – za pomocą poezji – nowego ładu. Świadomie lub nie, brali tym samym udział w narzuconej przez komunizm walce klas. Dlaczego futurysty polscy, obywatele państwa dopiero co uwolnionego spod półtorawiekowej niewoli Rosjan, znów spoglądają w stronę swojego okupanta? Robili to nie tylko dlatego, że mimowolnie „Moskał wszczepiał się”¹⁷, ale też z tej racji, że – podobnie jak między innymi Majakowski – widzieli w rewolucji szansę na Rosję niecarską, nowoczesną, dającą wszystkim ludziom równą przyszłość. Jasiński jeszcze jako młodzieniec był świadkiem wydarzeń rewolucyjnych w Rosji. Później, w Krakowie, słyszał tłumy robotników sprzeciwiających się niesprawiedliwości. Jego ukryta wrażliwość zadecydowała o tym, że poeta stanął po stronie uciśnionego tłumu. Skłaniał się – podobnie jak futurysty rosyjscy – ku lewicowym poglądom. W jego wierszach – tak jak w wierszach Majakowskiego – coraz częściej widoczny stawał się „poetycki podział na biednych i bogatych”¹⁸. We *Wstępie do „Ziemi na lewo”* mamy tego wyraz: „Nienawidzimy burżuazji, nie tylko tego, który zasłania nam dzisiaj świat wytartym banknotem swej gęby – lecz burżuazji jako abstrakcję, jego widzenia świata i każdą rzecz, która jest”¹⁹.

Jasiński, oprócz obrazów rewolucyjnej moskiewskiej ulicy, które stały się później zaczynem jego lewicowych poglądów, przywiózł z Rosji bagaż nowych doświadczeń artystycznych, z których wyłonił się jego osobliwa wrażliwość poetycka. Wraz z Rosją przez całe niemal życie w jego umyśle brzmiał język rosyjski – nie tylko literacki, ale także ludowy. Jeszcze jako młody chłopiec podczytywał i tłumaczył bajki Iwana Kryłowa, jako dojrzały (dwujęzyczny) poeta stał się tłumaczem Majakowskiego. Z Rosji przywiózł z sobą formalistyczne umiłowanie dźwięku, odgłosy współczesnego języka rosyjskiego, nowe tematy. Mimo wielu bezspornych podobieństw do rosyjskiego futurystycznego twórczość Jasińskiego w pewnym momencie zaczęła się jednak od niego różnić i zyskała właściwą sobie formę. By uchwycić odmienność poetyk Majakowskiego i Jasińskiego, proponuję rozpatrzyć je za pomocą dwóch z pozoru frywol-

¹⁷ A. Wat, dz. cyt., s. 49.

¹⁸ W. Szklowski, *Ze wspomnień*, tłum. A. Galis, Warszawa 1965, s. 127.

¹⁹ B. Jasiński, *Wstęp do „Ziemi na lewo”*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie...*, dz. cyt., s. 240.

nych interpretacyjnych kategorii: stukania w przypadku Majakowskiego i chlupotania w przypadku Jasieńskiego. Zanim zastanowię się bliżej, co stuka w futuryzmie Majakowskiego i co chlupocze w wersach Jasieńskiego, chciałabym zaznaczyć, że te – wywołujące niewątpliwie uśmiech, ale wybacalne w przypadku badania twórczości awangardowej – określenia z jednej strony odnoszą się do dźwiękowej warstwy poezji, z drugiej zaś pozwolą nawiązać do kwestii ciała, które – jak postaram się pokazać na przykładach – stanowi szczególny nośnik różnicy między wymienionymi poetykami.

W manifestie Jasieńskiego zaskakuje nie tyle pochwała witalności, ile raczej przeciwstawienie życia nieprzewidywalnego i niepowstrzymanego w swoim biologicznym impecie maszynie – suchej, morderczo logicznej, odbierającej radość nowoczesnemu człowiekowi. O ile chęć zburzenia pomników Mickiewiczów i Słowackich wydaje się w przełomowym momencie oczywista, o tyle niezgoda na podporządkowany maszynie, uprzemysłowiony nowy świat zaskakuje u futurystów polskich. Tę tendencję widać zarówno w poezji, jak i w tekstach teoretycznych Jasieńskiego. Kryje się w niej pewien paradoks. Z jednej strony poeta wychwala zapracowane, opalone ciało robotnika, opiewa rytm budzącego się po wojnie miasta i zachęca do jego odbudowy („Pracuje, pracuje w nocy / MIASTO – FABRYKA LUDZI”²⁰), z drugiej natomiast w mieście i w pracujących w nim tłumach widzi zagrożenie przeistoczenia się żywego organizmu w martwą, zautomatyzowaną maszynę. „Życie, które tym różni się od nowoczesnej maszyny, że dopuszcza bajeczne nieprzewidywalności, coraz mniej poczytna się od niej różni”²¹ – zauważa Jasieński w manifestie. „Matematyczne $2 \times 2 = 4$ rozrasta się do rozmiarów upiornego polipa, który nad wszystkim rozpostarł swoje macki. (...) Życie stało się w swojej logice upiorne i nielogiczne. (...) Człowiek przestał się cieszyć, ponieważ przestał się spodziewać. Jedynie życie pojęte jako balet możliwości i niespodzianek może mu jego radość powrócić”²² – pisze dalej. Przed sztuką stoi więc nowe wyzwanie: ma uzdrowić, wybudzić ze snu, „ma być niespodzianą, wszechprzenikającą i z nóg walącą”. W sztuce tej za wzór nie będzie służyć maszyna, lecz ludzkie ciało. Maszyna – wbrew futuryzmowi rosyjskiemu –

²⁰ B. Jasieński, *Miasto*, [w:] tamże, s. 71.

²¹ B. Jasieński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, [w:] tamże, s. 204.

²² Tamże.

nabrała cech ciała. W futuryzmie Jasińskiego to nie ciało służy maszynie, lecz na odwrót – to maszyna stanowi nowy organ ludzkiego ciała.

Sztuka stała się natomiast pokarmem, ekstraktem o właściwościach leczniczych. Jasiński, pisząc o niej, zaskakująco często odwołuje się do terminologii zaczerpniętej z medycyny, fizjologii i dietetyki. Tak oto stare wzorce „przeżyły się już i strawiły”. Poeta wzywa obywateli do tego, by nie karmili się już „starymi ochłapami z kuchni Zachodu (stać nas na swoje własne menu)”. Sztuka zamknięta w pałacach, teatrach i salach stała się „anemicznym dziwolągiem”. Współczesny widz „ziewa już otwarcie na *Makbecie* i czuje nieokreślony ból w okolicach ślepej kiszek”. Tego rodzaju metaforyka zakłada organiczną relację ciała ze sztuką. Z jednej strony życiodajne ciało stanowi inspirację dla sztuki, z drugiej zaś ciało „konsumuje” sztukę. Stąd starania artysty, by podać ją w jak „najstrawniejszej” formie.

Chłupotanie może być traktowane jako odgłos ciała, wynikający z fizjologii poszczególnych jego układów. Ponadto w futurystycznych utworach Jasińskiego kategoria ta przejawia się na jeszcze innych, bardziej dosłownych płaszczyznach: w leksyce i w warstwie dźwiękowej. Chłupocze to, co jest mokre. Najczęściej w tekstach Jasińskiego słychać właśnie deszcz. Deszczowe, jesienne dni stanowią bodaj najczęstszą scenerię w lirykach Jasińskiego. Deszcz to tytuł jednego z nich (wiersz kończy rytmiczne „Pada deszcz. Pada deszcz. / Monotonnie. Capricioso”²³). Zmieszany z ziemią staje się błotem, w jeszcze innych okolicznościach jest deszczem łez, krwi, liści, ludzi („Ktoś. Ktoś. Upadł. Nagły. Krwotok. / Ludzie. Ludzie. Skłębienie. Potok”²⁴). Nawet jeśli postaci w utworach Jasińskiego maszerują (a więc uległy zautomatyzowaniu i wystukują suchy rytm marszu), to maszerują w deszczu, który kroki te czyni bardziej miękkimi („Brzęczy cicho podwiązany pałasz. / Deszcz... deszcz... deszcz... po butach chłupie...”²⁵).

W wierszach Majakowskiego tego rodzaju rozluźnienia i – zaryzykuję to stwierdzenie – znamion sentymentalizmu nie ma. W jego wczesnych lirykach widoczny jest wpływ malarstwa („Od razu mapę dnia skreśliłem / farbą ze szklanki wychlustaną”²⁶), z czasem jednak Majakowski

²³ B. Jasiński, *Deszcze*, [w:] tamże, s. 12.

²⁴ B. Jasiński, *Marsz*, [w:] tamże, s. 22.

²⁵ B. Jasiński, *Miasto*, dz. cyt., s. 63.

²⁶ W. Majakowski, *A wy, czy potraficie?*, tłum. W. Słobodnik, [w:] tegoż, *Wiersze i poematy*, oprac. A. Ważyk, Warszawa 1949.

z malarza przemienia się w rzeźbiarza: pracuje za pomocą ostrzejszych narzędzi i w twardszym materiale. Stukot daje się „słyszeć” w kompozycji jego wierszy, w stosowanych rymach i leksyce. Słynne „schodki” Majakowskiego wyznaczają ostry, regularny rytm. Poeta stosuje znacznie więcej powtórzeń, a jego zdania są krótsze, często przecinane rymem. Autor *Obłoku w spodniach* odważniej korzysta z terminologii wojskowej. Postaci w wojennym marszu kroczą przed siebie i zdaje się, że nic nie jest w stanie ich zatrzymać. I w tym świecie niebagatelną rolę odgrywa ciało, choć jest to ciało zautomatyzowane, służące człowiekowi i jego zamierzeniom – nierzadko militarnym („Radość – rytm rąk / Niebo – czerwony dach. / Serce bij w gong! Pierś nasza – miedź blach!”²⁷). Sprawne, witalne, wyrzeźbione i wysportowane ciało ma więc znaczenie o tyle, o ile przyczynia się do pracy nad przebudową istniejącego porządku. Powinno być jak maszyna. Stukot w wierszach Majakowskiego to wreszcie odgłos kamienia, budującego się miasta, Moskwy.

Chłupotanie w utworach Jasieńskiego jest związane z tym, co mokre, życiodajne, niosące ulgę. Jasieński staje się tym samym obrońcą nieprzewidywalnego życia i wzorowanej na nim sztuki będącej sokiem życia. Stukot jest tymczasem odgłosem „suchym”. W wierszach Majakowskiego unaocznia on proces zautomatyzowania i zniewolenia. To metafora życia, które nie opuszcza pola walki.

Czytając Majakowskiego i Jasieńskiego, nie sposób nie zauważyć, jak wiele futuryzm polski zaczerpnął z futuryzmu rosyjskiego, ale można też wychwycić jego osobliwy charakter. Jasieński przywiózł z Rosji odwagę²⁸, przeświadczenie o wyjątkowym czasie i nieodkrytych jak dotąd możliwościach języka. Wzorem Majakowskiego znakomicie łączył język ludowy z awangardowym słowotwórstwem. Futuryści polscy, podobnie jak rosyjscy, bawili się słowami, ich kompozycją i typografią. Poprzez eksperymenty – nie tylko słowne – zamierzali publiczność zaskoczyć i zachęcić do przyjęcia nowego stylu życia. Wierzyli w nieskrępowane niczym „sło-

²⁷ W. Majakowski, *Nasz marsz*, tłum. B. Jasieński, [w:] B. Jasieński, *Utwory poetyckie...*, dz. cyt., s. 168.

²⁸ Podmiot liryczny w wierszu *But w butonierce* wyznający „Idę młody, genialny, trzymam ręce w kieszeniach / Stawiam kroki milowe, zamaszyste jak świat” zaskakująco przypomina podmiot liryczny z poematu Majakowskiego *Obłok w spodniach* („Opłomieniwszy świat gromem głosu, / Idę – piękny / dwudziestoletni”; W. Majakowski, *Obłok w spodniach. Prolog*, tłum. M. Jastrun, [w:] tegoż, *Wiersze i poematy...*, dz. cyt., s. 25). Wyznanie „ja” lirycznego z wiersza *Zmęczył mnie język* przywodzi natomiast na myśl samą postać Majakowskiego: „Na skrzyżowaniu dwóch wrogich epok / stoję cynicznie gryząc papierosa”.

wa na wolności”, a wiara ta pomogła im utożsamić się z rozsiewającym swoje ziarna ruchem komunistycznym. Jest jednak coś, czego futurystom polskim zabrakło. Było to wsparcie ze strony krytyków, literaturoznawców, społeczeństwa. Futuryzm rosyjski otrzymał szczególną nadbudowę teoretyczną od kształtującej się wówczas rosyjskiej szkoły formalnej. Z jednej strony ówczesna sytuacja w poezji rosyjskiej stała się inspiracją do powstania wielkiego systemu badawczego, jakim był rosyjski formalizm, z drugiej zaś formalisci stali się orędownikami „niezrozumiałej” poezji awangardowej. Krytyczne teksty wychodzące spod ich piór wyjaśniały ukryte w niej znaczenia i wzmacniały tym samym ich miejsce w literaturze – nie tyle rosyjskiej, ile światowej. Legendarne lata „wskrzeszania słów” skończyły się w chwili, gdy formalizm stał się metodą zakazaną, a kontrolę nad awangardą przejęła władza. Nadzieja awangardzistów na słowa – i życie – na wolności prysnęła wtedy z dnia na dzień.

Futuryści polscy byli niejako osamotnieni od samego początku. Na własną rękę poszukiwali metod twórczych i sposobów dotarcia do publiczności. Nie oznacza to, że nie udało im się stworzyć sztuki wyjątkowej. Wręcz przeciwnie. Ziarno futurystów zasiane w konkretnej ziemi zaowocowało osobliwą, pod pewnymi względami lokalną wartością. Bezlitosnego podsumowania działalności dokonał Jasiński w 1923 roku. Z goryczą odnotował wtedy, że w Polsce nazwa „futurysta” nabrała obraźliwego znaczenia²⁹. On sam już nie był futurystą. Futuryści „poszli w noc, każdy swoją ulicą”³⁰. I choć różnorodność była cechą, która wbrew programowości przez długie lata rozpaliała ruch awangardowy, wtedy stała się już oznaką nadchodzącego końca. Okres schyłkowy po raz kolejny połączył futurystów polskich z futurystami rosyjskimi. Wielu twórców awangardy zamilkło wówczas w podobnych okolicznościach: nagle i przedwcześnie.

²⁹ B. Jasiński, *Futuryzm polski. (Bilans)*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie...*, dz. cyt., s. 239.

³⁰ Jasiński, po pożegnaniu z futuryzmem, przyjął ostrzejszy kurs. W 1929 roku wyjechał do Leningradu, następnie do Moskwy, gdzie został członkiem moskiewskiego ugrupowania pisarzy proletariackich. Przeszedł na drugą stronę barykady: podejmował próby pisania w duchu realizmu socjalistycznego. W ZSRR został ofiarą wielkiej czystki, zginął w 1939 roku.